



Art, disseny i arquitectura conceptuals?

El text analitza críticament les fissures del relat historiogràfic que narra les pràctiques conceptuals a Catalunya durant el anys setanta. S’hi assenyala com l’arquitectura i el disseny han estat disciplines marginades en aquesta narració, encara que durant el període esmentat totes dues van contribuir decisivament als llenguatges de la desmaterialització i el projecte.

El relat historiogràfic que narra les pràctiques conceptuals dels anys setanta a Catalunya ha fixat insistentment l’atenció en el territori de l’art. Els altres tipus d’experiències productives, com el disseny i l’arquitectura, les ha ubicat en posicions secundàries i fins i tot excèntriques.

No obstant això, en analitzar el context de l’època, hi observem fàcilment com els llenguatges conceptuals van arrencar –o ja estaven arrencant– d’una forma més o menys simultània i no uniforme en diverses disciplines. Cadascuna d’aquestes disciplines va fer evolucionar els postulats conceptualistes vers les seves metodologies particulars de treball, i els va “traduir” en paradigmes estètics diferents, si bé amb certes arrels comunitàries.

Així, mentre que l’art dels setanta a Catalunya, o almenys aquelles experiències artístiques agrupades entorn de la desmaterialització, va configurar les seves narracions històrico-museogràfiques accentuant el “valor” del que és polític –en el fons, una coordinada interpretativa abans que un estatut propi–, el mite fundacional del nostre disseny manca de genealogies ideològiques per a si mateix. I això resulta sorprenent, si tenim en compte que “les preocupaci-

ons socials” han estat una autèntica tendència entre els dissenyadors autòctons durant els darrers anys.

Despolitització i connivència institucional; equidistància respecte de l’antagonisme i maridatge amb les diverses promocions del “canvi”, tant cap a l’interior com cap a l’exterior, com dèiem als vuitanta; heus aquí una línia discursiva que descriu els orígens del disseny català contemporani i que perdura fins al present sense gaires alteracions.

Dit d’una altra manera, els dos axiomes fonamentals per al nostre disseny són ser estrictament barceloní i enlairar-se en paral·lel amb la democràcia, potser alimentant les seves necessitats iconogràfiques i fantasies mercadotècniques.

És obvi que el relat canònic de la història del disseny català va porgar, cap a la dècada dels vuitanta, tot un conjunt de pràctiques desenvolupades fora dels arquetips d’aquesta mateixa època. Així mateix, les narracions que van interpretar les experiències conceptuals dels anys setanta van desatendre, incomprensiblement, el territori del disseny o l’arquitectura, camps productius que també es van veure afectats per l’influx dels nous llenguatges i les noves nomenclatures processuals.

El resultat d'aquesta doble paradoxa és un buit historiogràfic que sembla difícil d'impugnar sense subvertir, d'alguna forma, cert univers de genealogies, ja hegemòniques, que tracen el panorama creatiu a Catalunya entre el final de la dictadura franquista i la tercera majoria absoluta, consecutiva, de Convergència i Unió.

Inserit en una investigació més àmplia¹, aquest text intenta aportar un mostrari d'experiències significatives, una identificació succinta d'exemples, que exploren la direcció del disseny i l'arquitectura quaranta anys enrere, i el lloc que ocupaven respecte de l'anomenat llenguatge conceptualista.

Primera impugnació: cronologies

La cronologia on s'inscriuen les experiències desnaturalitzades i conceptuals les vincula als cicles generals de protesta social esdevinguts durant l'inici de la descomposició de la dictadura militar a Espanya. Aquesta ubicació, potser massa unilateral, ha connotat excessivament la lectura d'aquestes pràctiques, i hi ha derivat diagnòstics, i fins i tot mètodes d'acció, característics de la denominada lluita antifranguista.

És evident que el clima de contestació política i les reivindicacions motivades per l'absència de llibertats no només eren un teló de fons, sinó també un "tema" per als qui operaven des d'un espectre variat de territoris estètics. No obstant això, si observem de manera global els projectes que es consideren fonamentals en la genealogia del conceptualisme, difícilment hi detectarem un programa ideològic únic i ni tan sols una politització uniforme, que imperi

sobre paràmetres formals, perceptius o simplement experimentals.

Cal precisar que els moviments seixanta-vuitistes i les diferents modalitats de guerrilla comunicacional, típiques dels setanta, van oferir als relats sobre el conceptual català uns formats d'identificació on reconèixer-se. Al mateix temps, la funesta visibilitat que el franquisme va adquirir a les acaballes a Catalunya va reunir finalment, en un mateix escenari de confrontació, reivindicacions estètico-ideològiques que no tenien res a veure entre si.

Pel que fa a aquest darrer tema, el de la necessitat d'un marc històric i polític ampli per enquadrar-hi el conceptualisme autòcton i evitar que el subsuïxi el clima contestatari del final de la dictadura, convindria remuntar-se als inicis de la dècada dels seixanta, quan hi va haver els primers moviments migratoris de l'interior d'Espanya cap a Catalunya. Aquest límit temporal no és gratuït: només ens cal veure el cinema de Carles Barba, Llorenç Soler, Jacint Esteva o Antoni Lucchetti, entre d'altres, per comprovar que l'escenari català va ser víctima, des d'aleshores, d'un bon nombre de tensions socials apressants i menys explícites que la tan mitificada lluita antifranguista.

D'altra banda, paral·lelament a la consolidació del moviment obrer associat a la industrialització creixent, apareixen diferents formes d'interpel·lació que, vistes en perspectiva, constitueixen alguns possibles gèrmens dels vocabularis i els mètodes de treball conceptuals, com, per exemple, la crítica institucional, l'acció artística en contextos urbans

1 Aquest escrit recull algunes idees explorades en el projecte de recerca «Confluencias entre arte, diseño y arquitectura en Catalunya (1960-1979)», projecte de tesi doctoral de Valentín Roma per al departament de Comunicació i Disseny de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. El treball es va iniciar el 2003, en el marc de "Desacuerdos" (MACBA, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa i Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento). Es titula «Diseño en Cataluña, años 60/70: líneas de exploración en la comunicación visual» (vegeu la publicació *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa: Centro José Guerrero, Diputación de Granada: Museo d'Art Contemporani de Barcelona,

2004, p. 112). L'any 2007 va prosseguir, al si del projecte *Vivid Radical Memory*, coordinat per Antoni Mercader i organitzat per la Universitat de Barcelona en col·laboració amb la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart i C3 - Center for Culture & Communication de Budapest. Així mateix, es va materialitzar parcialment en format expositiu, amb el co-comissariat de Daniel G. Andújar, dins "Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s/South America/Europe" (2009), una mostra ideada per Iris Dressler i Hans D. Christ per a la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart. Actualment constitueix una línia de recerca patrocinada pel Centre d'Estudis i Documentació del MACBA.

conflictius o el desplegament assembleari, entre molts més.

És en aquest marc cronològic i argumentador que cobren una dimensió diferent alguns projectes creatius i socials de l'època, entre els quals hi ha l'Escola de Barcelona, els postulats arquitectònics de la qual recuperaven alguns aspectes del famós text d'Oriol Bohigas *Elogio de la barraca* (1957); el controvertit model de ciutat-fàbrica dels "Habitatges SEAT", creat el 1955, l'expansió del qual va culminar l'any 1971; i també l'aparició d'institucions de la naturalesa de l'ADI-FAD (1960), l'ELISAVA (1961) i l'Eina (1966), que van començar a comprendre el disseny d'una altra forma, tant des del punt de vista associatiu com des d'una òptica pedagògica. A més a més, a mitjan anys seixanta, el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona inicia un seguit d'exposicions significatives per al desenvolupament posterior

del conceptual –"Última promoció" (1966), entre d'altres–, i diverses mostres sobre dissenyadors i arquitectes internacionals que en aquells moments configuraven vies de ruptura amb els paradigmes tradicionals.

En definitiva, amb aquests exemples asimètrics vull assenyalar l'existència d'una "escena" poderosament travessada per preocupacions ideològiques.

"Amb aquests exemples asimètrics vull assenyalar l'existència d'una 'escena' poderosament travessada per preocupacions ideològiques"

Unes iniciatives que miraven de reconstruir, consolidar o simplement al·ludir a un entramat la desestructuració del qual comença bastant abans dels cicles d'acció de les lluites antifranquistes.

▼ Taller de Arquitectura, Walden 7, 1974



Segona impugnació: els llenguatges conceptuals

Entre els múltiples imaginaris associats al conceptualisme, un dels més comuns és el que el defineix com un llenguatge exclusivament artístic. Sembla difícil, però, certificar que només van ser els artistes els qui van donar forma a un conjunt de neguits col·lectius, mentre que la resta de camps creatius s'hi van adherir subsidiàriament i amb retard.

La desmaterialització de l'objecte, el qüestionament del rol individual de l'artista, les pràctiques antagòniques i polítiques, les metodologies basades en el document o l'organització a partir de cèdules de treball amb membres de disciplines diferents no van ser un patrimoni exclusiu de l'art. Ben al contrari: diria que tant el disseny com l'arquitectura ja havien utilitzat aquests procediments anteriorment, potser arran de les seves formes d'activitat professional i, sobretot, de certes condicions contextuais presents a Catalunya en aquells moments.

Fins a cert punt, podria plantejar-se que, si més no a la Barcelona de la fi dels anys setanta, els llençaments conceptuals proporcionaven nomenclatures de treball i interfícies polítiques a diverses disciplines amb inquietuds de ruptura. I així es configurava un vocabulari comú –també una certa tendència– al qual acudien indistintament artistes, arquitectes, dissenyadors, dramaturgs, músics, etc.

En aquest sentit, potser convé recordar tres casos específics que il·lustren els raonaments exposats.

El primer és el Taller de Arquitectura, col·lectiu format l'any 1963 per Ricardo Bofill, José Agustín Goytisolo, Daniel Argimon, Joan Ponç, Manuel Núñez Yanowsky, Peter Hodgkinson, Salvador Clotas, Ramón Collado, Serena Vergano i Anna Bofill, entre d'altres. Els seus projectes arquitectònics –el Walden 7, per exemple– seguien estructures de treball fàcilment identificables amb experiències procedents del món de l'art, com Grup de Treball. Fins i tot van desenvolupar una labor interessant més enllà de l'àmbit de l'arquitectura, a partir de pel·lícules com *Esquizo* (1970); manifestos socioeconòmics, com *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio* (1968) i “Manifiesto del Diablo sobre Arquitectura y Urbanismo”², publicat a *Revista de Occidente* (Madrid, novembre de 1975), i experiències literàries, segons indica el poemari *Taller de Arquitectura* (1975) de José Agustín Goytisolo.

El segon exemple és el Grupo Gran de Gràcia, que el 1972 va reunir diversos dissenyadors gràfics, entre els quals hi havia Jordi Pablo, Carles Camps, Xavier Franquesa, Salvador Saura i Santi Pau. També hi van col·laborar els videoartistes Francesc Torres i Carles Ameller. Aquest col·lectiu va participar activament als Encuentros de Pamplona de 1972, on va mostrar els seus treballs juntament amb diversos creadors experimentals del moment.

Com a darrer exemple, destaca el treball en el camp del disseny editorial d'Alberto Corazón des d'*Ariel* (1967), *Comunicación* (1969) i *Comunicación*

XXI (1973), amb unes portades gràfiques excepcionals que van oferir una imatge singular i reconeixible per als autors publicats, molts d'ells autèntics clàssics del pensament marxista i la teoria de la comunicació.

A tot plegat, caldria sumar-hi, per exemple l'activitat experimental del Studio PER, creat el 1964 per Òscar Tusquets, Lluís Clotet, Pep Bonet i Cristian Cirici. L'equip va fer un curtmetratge col·lectiu, *Mi terraza* (1974) –amb Gonzalo Herralde i Xavier Sust–, que anticipa reflexions crítiques posteriors sobre l'espai públic.

Tercera impugnació: els espais de visibilitat del conceptualisme

Ja he dit abans que la sala d'exposicions del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona tenia una programació regular, que va incloure mostres com *Homenaje a Alberti* (1970), *GATEPAC* (1971), *Muebles de G. T. Rietveld* (1971), *Grafismo publicitario 1970-1940*

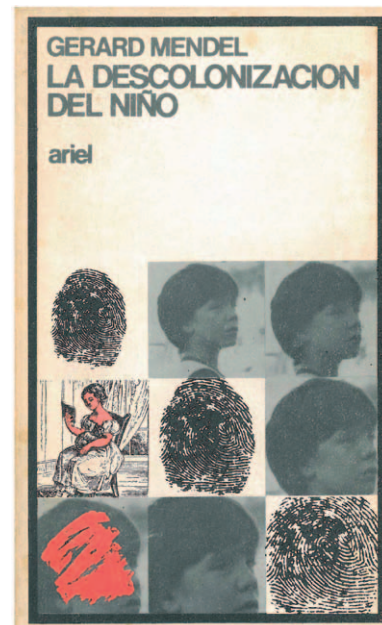
“A la Barcelona dels anys setanta hi havia una cartografia de llocs, un mapa de complicitats i intercanvis disciplinars”

(1972) i *La recuperación de J. Hoffmann* (1975), totes elles dissenyades per Santiago Roqueta, un personatge clau que reprendré més endavant.

Certament, a la Barcelona dels anys setanta hi havia una cartografia de llocs, un mapa de complicitats i intercanvis disciplinars, per on circulava un ampli ventall de propostes experimentals. A més a més, a causa de la precarietat de les infraestructures, la manca de mitjans i l'absència de llibertat d'expressió, els formats expositius desenvolupats en aquest període van adoptar fisonomies molt diverses.

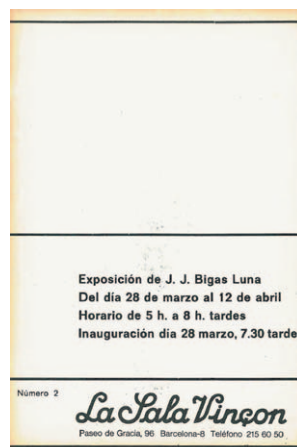
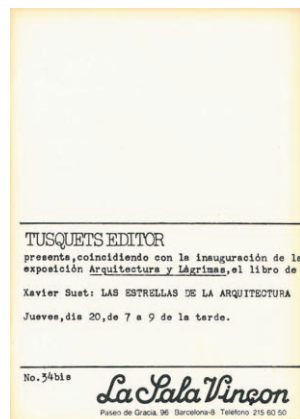
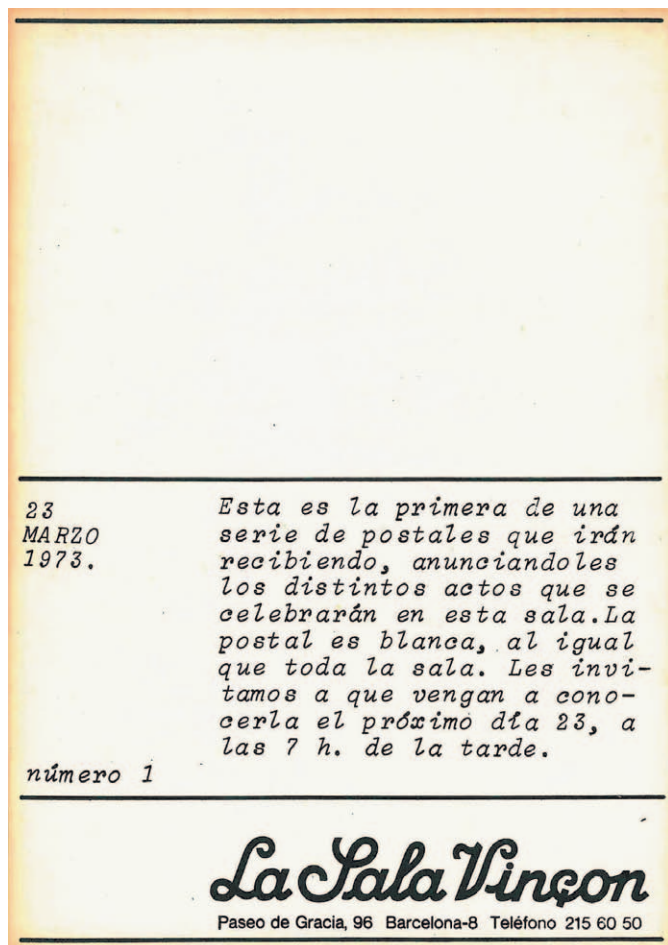
Per tant, el taller, l'exposició multidisciplinària, la trobada, l'assemblea o l'intercanvi informatiu no només van ser metodologies de treball característiques de l'època, sinó també el reflex de les condi-

2 *Revista de Occidente*. Madrid, novembre 1975.



▲ Alberto Corazón, portades per a l'editorial Ariel, 1968-1974

▼ Sala Vinçon, postals, 1973-1983



cions d'un circuit en certa manera alternatiu, custodiat i també consumit per gran part dels agents creatius del moment.

N'és un exemple la Sala Vinçon, un espai paradigmàtic pel que fa a les qüestions plantejades al llarg d'aquest text. Entre 1973 i 1983, aquest autèntic *meeting point* va acollir projectes d'artistes la pràctica dels quals podia adscriure's a l'àmbit conceptual –les sessions de treball de Jordi Benito i Manel Rovira, els projectes de Wolf Vostell i Isidoro Valcárcel Medina, el taller de Muntadas y Bill Creston, entre d'altres– i, ahora, exposicions rellevants en el camp del disseny –Pérez Sánchez, J. J. Bigas Luna o Alessandro Mendini–, de l'arquitectura –Juan Navarro Baldeweg– i de la pintura, com Francesc Artigau, Equipo Realidad o La Hermandad Pictórica Aragonesa.

A més d'aquestes dues sales expositives, hi podríem incloure altres indrets com l'Institut Alemany, la seu del FAD, la Llotja del Tint de Banyoles, la Universitat d'Estiu de Prada de Conflent i la UAB (Bellaterra).

En un altre apartat, cal esmentar les botigues-taller-estudis Snark Bazaar (1969), de Santiago Roqueta; Snark Design (1975), també de Roqueta, amb Ricard Aleu i Gabriel Mora; i Riart BD, de Carles Riart, on el disseny coincidí clarament amb les experiències conceptuals, tal com passa en el projecte *Serie de muebles componibles para ser montados rápidamente por usted mismo* (1974) de Riart.

La que hem presentat és una cartografia sucinta de llocs significatius, als quals segurament en podríem afegir d'altres: Cub, Mobles 114, Gris, etc. En qualsevol cas, és evident que, al costat de

▼ Enric Satué. Tarja publicitària de Snark Bazaar, 1969 (160 x 302 mm).
Interior de la botiga-estudi Snark Bazaar. (Col·lecció particular Pilar Cós)



les mancances infraestructurals òbvies, hi havia un *networking* delimitat d'espais de producció i exhibició, amb uns models de gestió que eren, al mateix temps, formats de consum o, millor, d'autoconsum. I aquests models i formats no només se situaven a l'enclavament urbà de Barcelona –d'altra banda, un lloc de dimensions reduïdes i sinergies inevitables–, sinó que també tenien irradiacions cap a una geografia anòmala i dispersa per Catalunya: Sabadell, Prada de Conflent, Banyoles, La Roca del Vallès, Canet de Mar, Granollers, Vespella de Gaià, Cadaqués, etc.

Quarta impugnació: marcs reflexius i pedagògics

Tant la historiografia de l'art conceptual com la del disseny han ignorat l'existència d'un conjunt de llibres, textos, relats, etc. que, des de la perifèria disciplinària, van anar projectant certa intencionalitat reflexiva o de simple introducció d'autors i debats procedents del context internacional. Així, des dels reportatges de Manuel Vázquez Montalbán publicats a la revista *Hogares Modernos* (1969-1971), signats amb el pseudònim *Jack el Decorador*, fins a les publicacions de Gràfiques Casamajó; des dels textos fundacionals d'Alexandre Cirici i Joan Perucho fins a l'editorial Gustavo Gili, a través de la col·lecció "GG Diseño", dirigida per Yves Zimmerman, en tots hi advertim una línia discursiva, de vegades un xic populista i d'altres simplement mimètica respecte del que és forà, on l'*argot* conceptual travessa les fronteres del periodisme, l'art, la filosofia i l'assaig.

Com a amplificació i homologació d'aquest marc reflexiu, podríem situar l'aparició de les escoles Elisava i Eina, la contextualització de les quals ens

obliga a remuntar-nos a mitjan la dècada dels cinquanta, quan comença a sorgir la inquietud creixent per fundar, a Catalunya, un espai didàctic dedicat a l'estudi de l'art i el disseny.

Cal assenyalar que el 1957 i el 1960 havien sorgit, respectivament, dues institucions com l'IDIB (Institut de Disseny Industrial de Barcelona) i l'ADI/FAD (Agrupació de Disseny Industrial, al Foment de les Arts Decoratives). Aquestes entitats oferien unes condicions favorables per a un altre tipus d'organismes, no tan dedicats a la desconsideració sectorial de la disciplina del disseny com a la seva pedagogia.

Així, l'any 1961, al si del CICF –Centre d'Influència Catòlica Femenina–, neix l'escola Elisava, que adopta el seu nom del lema de l'estendard de Sant Ot del segle XII, signat per primer cop per una dona: "Elisava me fecit".

L'Elisava, que es va decantar paulatinament vers els pressupòsits de l'Escola d'Ulm, fou el primer projecte pedagògic dedicat al disseny a l'estat espanyol. Durant el seu llarg camí³, es va especialitzar en el que podríem anomenar la cultura del disseny, és a dir, la reconsideració àmplia de la idea de projecte, que inclou el vessant productiu, però també les eines metodològiques i els camps conceptuals desplegats des del mateix àmbit del disseny.

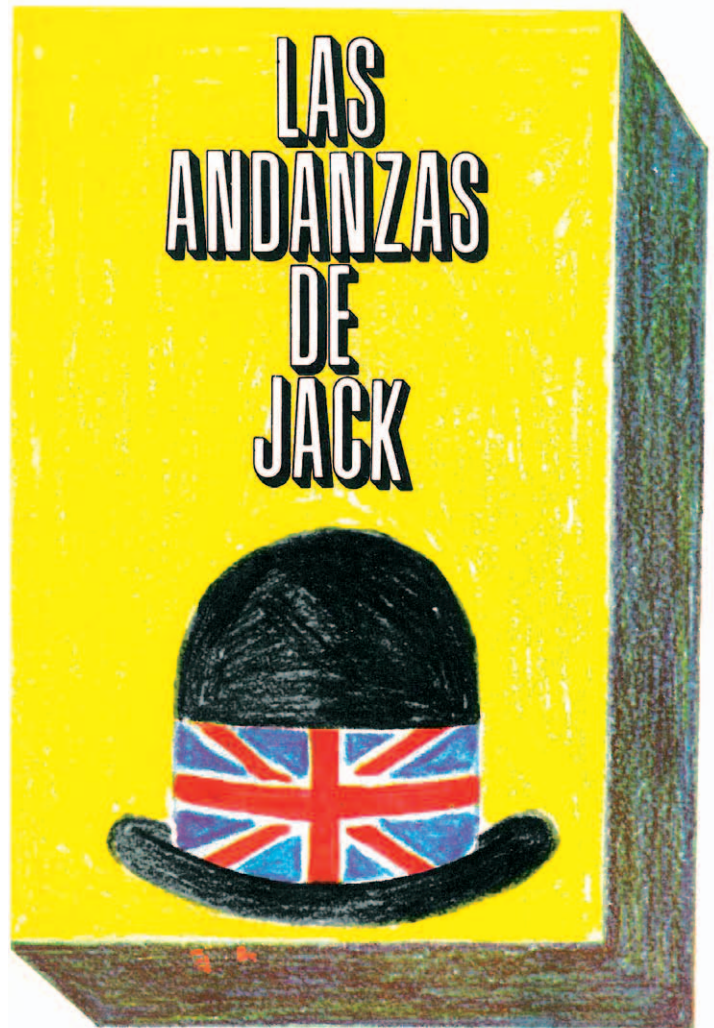
El 1967, arran de discrepàncies ideològiques amb la direcció del CICF, un grup de professors de l'Elisava s'escindeix de l'escola i en funda una de nova, Eina. Al principi, l'escola Eina manifesta una adscripció profunda a la Teoria de la Forma, herència clara de la Bauhaus⁴.

Com a element diferencial, l'Eina oferia una nòmina de professors integrada per professionals d'àmbits aliens al món del disseny (teatre, fotografia, música, cinema, lingüística, arquitectura, etc.) i, d'alguna manera, presentava un model didàctic basat en la interpretació interdisciplinària, amb un protagonisme singular dels nous llenguatges estètics del moment.

3 Pericot, J. *Temas de Disseny. La cultura del disseny, pas a pas: 35 anys de l'Escola Elisava*, núm. 13 (1996).

4 Eina, Escola de Disseny i Art. *Eina, Escola de Disseny i Art* [en línia]. Barcelona: Eina, Escola de Disseny i Art. Historial d'activitats. [Consulta: 28 juliol 2011]. Disponible a: http://www.eina.edu/arxius/docs_2/crauq4o1.pdf

▼ *Jack el Decorador*, 1969-1971
(*Hogares Modernos*, Madrid-Barcelona, núm 36, 1969)



III

DE COMO JACK EL DECORADOR SE BATIÓ CON
EL PINTOR ARTIGAU Y DE COMO AMBOS ES-
TUVIERON A PUNTO DE EVITAR QUE SE VEN-
DIERAN 4 m² DE PICASSO A 743.000 pesetas EL m²:

A tall de conclusió: algunes (modestes) propostes

Aquestes quatre “impugnacions” configuren, amb la seva brevetat, diferents fugues a través de les quals podem reinterpretar els relats que narren les pràctiques conceptuais a Catalunya, i també els seus contactes i contaminacions amb diferents àrees professionals.

Durant els últims anys, diversos investigadors, comissaris i estudiosos han fet una tasca important de matisació crítica i de rescat, amb paràmetres diferents dels de la simple mitificació arqueològica. Se m'acudeixen, per exemple, les exposicions sobre el grup Tint-2 comissariades pels historiadors Narcís Selles i Jordi Font; la mostra sobre l'obra de Pere Portabella de Marcelo Expósito; la reconsideració exhaustiva de les pràctiques d'acció i activisme d'Ocaña, encapçalada per Pedro G. Romero; el projecte de revisió del conceptualisme “Subversive Practices”, a la Kunstverein de Stuttgart, o la gran recapitulació historiogràfica que va ser “Desacuerdos” (MACBA, Centre José Guerrero de Granada, Arteleku i UNIA arteypensamiento). Per no parlar del volum editorial dedicat a Santiago Roqueta, compilat per Jorge Blasco i Pilar Cós, la mostra sobre els Encuentros de Pamplona de José Díaz Cuyás

(MNCARS) i la l'obertura recent, per part del MACBA, d'una línia de recerca sobre l'arquitectura i el disseny a Catalunya.

Ara bé, bona part d'aquestes interessants relectures s'han circumscrit a espais expositius, mitjançant projectes que acostaven al museu preocupacions sorgides a la perifèria o als antípodes de la institució. Queda per definir si l'exposició, si els formats expositius, són adequats per projectar lectures complexes i articulades o si, per contra, ens trobem davant una nova prospecció que les institucions de l'art realitzen sobre alguns territoris paral·lels, una mica el que ha estat passant amb el cinema, la música, el teatre, etc.

En breu, Barcelona tindrà una nova infraestructura museogràfica dedicada singularment al disseny, el Disseny Hub Barcelona (DHUB), que a més d'aglutinar museus i col·leccions disperses es defineix per la seva dedicació a “promoure la com-



▲ Cartell de “El kitsch domèstic: Un pis de la província de Gerona”, Banyoles, 1974



▲ Narcís Selles, Jordi Font Agulló. *Grup TINT-2*. Catàleg d'exposició, Banyoles, 2004

prensió i el bon ús del món del disseny”. Un museu, un centre i un laboratori, segons el text explicatiu institucional.

Seria interessant reclamar a aquesta institució esperançadora, i també a altres entitats de la ciutat ocupades a preservar la memòria, l'actualitat i el futur del disseny que es fa al nostre país, que entre les seves responsabilitats assumeixin també la de promoure nous relats historiogràfics més complexos que els desenvolupats fins ara; línies editorials i de debat que incorporin els protagonistes de l'època i narradors d'altres disciplines; arxius on es preservi, reuneixi i patrimonialitzi un bon conjunt de materials documentals que, en aquests moments, estan dispersos o només són accessibles per a qui n'és propietari.

A Catalunya hi ha poques pràctiques tan “desfigurades” socialment i creativa com el disseny, sobretot per l'ús –i abús– que en van fer les mateixes institucions públiques catalanes. Potser ha arribat el moment de qüestionar els arquetips turístics, mediàtics, ideològics i comercials que expliquen el disseny, juntament amb un nombre considerable de lectures particulars, de vegades interessades en l'autoprotagonisme, que van excloure nombroses iniciatives, dissenyadors, línies de debat, etc., que operaven des de perspectives antagòniques.

Cal, per tant, que “entrin” al disseny intèrprets, narradors i interlocutors d'altres disciplines, que no estiguin subjugats pels problemes sectorials ni per la recerca pintoresca de la interdisciplinarietat.

Cal restituir –i fomentar– una historiografia «bastarda», des dels marges del disseny, com la que un dia van projectar Perucho, Montalbán i Cirici, entre d'altres.

Cal no contemplar el disseny català com un gueto heroic, territorial i localista, sempre atent a les sintonies internacionals però tan poc procliu a establir nexes en comú amb altres territoris de l'estat espanyol (penso, per exemple, en dissenyadors gràfics com Diego Lara, Paco Bascuñán, Daniel Gil, etc., molt poc valorats al nostre context).

Cal buscar altres canals d'exhibició i anàlisi diferents del *display* expositiu o el festival, perquè aquestes vies impedeixen la interpel·lació crítica,

rarament sobrepassen el to laudatori i deixen al darrere pocs sediments històrics, més enllà de la ressonància mediàtica puntual.

Cal que les diferents institucions dedicades al disseny (escoles, organismes representatius com el FAD, museus monogràfics, etc.) compilin les seves memòries respectives i les obrin a la recerca, amb una oferta de programes d'estudi per a possibles usuaris.

Cal que les entitats pedagògiques no desterrin l'anàlisi històrica del disseny en els seus programes; que no l'acorralin en relats simplistes, anacrònics, que qualsevol estudiant pot descarregar-se navegant per la Xarxa.

Cal que les persones implicades en aquests quaranta anys de modernitat del disseny a Catalunya aportin els seus testimoniatges i protagonisme, que expliquin com van observar ells el desenvolupament del sector. És incompreensible que encara no hi hagi

“Cal que ‘entrin’ al disseny intèrprets, narradors i interlocutors d'altres disciplines”

un fons “testimonial”, per dir-ne d'alguna manera, obert al públic o en algun espai web, on s'hagin reunit tots aquests sabers vius i totes aquestes produccions materials.

Finalment, cal incorporar a la disciplina del disseny una dimensió crítica amb si mateixa i, per descomptat, enquadrar-la en una perspectiva ideològica, atenta a les noves formes de generació de coneixement, a les economies poderoses del que és comú i a la interpel·lació confrontativa amb la realitat que l'embolcalla, una realitat en conflicte que és, també, el lloc on es consumeix el disseny.